

İnsan, öncelikle bazı gereksinimlerini yerine getirmek için hareket eder. Hareket ederek kendisi için değerli olan şeyleri gerçekleştirmek ister. Bu doğrultuda hepimiz durmadan hareket eder, başkalarının da hareket ettiğini görürüz. Genelde çok az kişi önemli olan bu hareket duygusunu inceler ve dikkat eder. Bununla birlikte, kendi hareketlerimizin ve başkalarının hareketlerinin etkilerini inceleyerek, kendi hareket duygumuza daha özenli ve bilinçli yaklaşarak, bu konuda ustalaşabilir, bu yolla daha fazla anlam iletebiliriz.

Cünlük yaşamda insanların birbirleri ile olan ilişkileri, onların farkında olmadan aldıkları gövdesel anlatımlarla açıklanır. Daha çok güdülenmeler, toplumsal bir varlık olan insanın, davranış özelliklerini de biçimler. Gövdesel anlatım ve davranış biçimi, insanın içinde bulunduğu sosyo - ekonomik koşullarla da paralellik gösterir. Bu doğrultuda insanlar kendilerine daha çok ün, saygı, sevgi, beğenilme, güven ve hayranlık sağlayıcı biçimlerde davranış gösterme eğilimindedirler.

Bir insanın hareketlerinden onu o harekete yönelten olayları da anlamak mümkündür. Hatta onun o hareket anındaki psikolojisini bile anlamak söz konusudur. Tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi, tiyatro'da da amaçsız hiç bir hareket yoktur. Sahne üzerinde amaca yönelik her harekete "aksiyon" diyoruz. Bir hareketin aksiyon olabilmesi için ise, itici bir nedenden çıkması gerekmektedir. Aksiyon, ayrıca, oyunun temasını hareketlendiren gelişimi, oyunun öyküsünü ve oyuncunun sahne üzerindeki hareket dizisini tümüyle içine alır.

Aristoteles'e göre dram sanatının asal ilkelerinden biri de aksiyondur. Aksiyonun olmadığı yerde dram sanatı da yoktur. Bu bağlamda aksiyon bir nedene dayanarak, değişiklik getiren ve etki uyandıran bir düşünce ve harektir diyebiliriz. Bu fiziksel öge dram sanatını öteki sanatlardan ayıran önemli bir özelliktir. Aristoteles için, insanın amacı olan mutluluk bile bir durum değil, davranış ile elde edilecek bir sonudur. O'na göre; örneğin bir tragedya kahramanını ancak oyunun gelişimi içindeki davranışlarıyla belirleyebiliriz. Çünkü karakter, ancak söylediği ve bunu hareketleriyle pekiştirdiği ölçüde vardır. Aristoteles, "Poetika" adlı eserinde bu konu hakkındaki düşüncelerini şöyle belirtmektedir:

“ Mutluluk ve felaket davranışa (harekete) dayanır, hayatımızın son amacı ise eylemdir; yoksa eylemin dışında olan nitelik değil. Karakter yönünden biz şu ya da bu niteliğe sahibiz, ama mutlu ya da mutsuz olmamız davranışlarımızın içindedir. ”¹

Eyleme yönelik aksiyonun son derece önemli bir olgu olduğu öncelikle ilkel insanın av törenlerinde görülür. Taklit, eylem ve toplu katılım ilkel insanın av törenlerindeki üç temel ilkeyi oluşturmaktaydı. Bu oyunda avcı önce bir hayvan postuna bürünür, hayvanın hareketlerini taklit ederek avının yanına gider ve onu öldürürdü. Sonra köyüne dönerek, diğerlerine nasıl avladığını anlatacak bir hareket düzenine girerdi. Dans, ezgi ve hareketlerle oyununu sürdüren avcının eylemine ateşin çevresinde seyredenler de bazen el çırparak, bazen de doğrudan doğruya oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için toplu katılımda bulunurlardı. Bu, ilkel insanın kendi öyküsünü eyleme yönelik hareketlerle bir çeşit anlatım biçimiydi. Başlangıcından bu yana kendisini doğrudan doğruya hareketler yoluyla ifade eden insanoglu kendi oyununu böyle kurdu.

Yüzyıllar öncesinde ilkel insanın oyunları ile başlayan bu devinim, oyuncunun sanatının temelini oluşturur. Çünkü insan, hayatı boyunca kendine özgü karakteristik bir hareket biçimi geliştirir. Hareketleri, kişisel bir vücut dili oluşturur ve aynı konuşma dili gibi anlaşılıp incelenebilir.

Tiyatro’da yazılı metinlerde, hareketin anlamları ancak dramatik bağlam çerçevesi içinde tanımlanabilir. Sahne üzerinde oyuncunun gövdesel yapısı ve hareketlerinin tümü anlatımı getirirken öyküyü de açıklar. Çünkü, tiyatrodaki her eylem, bir iç gerçeğe dayanmalı, mantıksal, yerine uygun ve doğru olmalıdır. Ancak bu durumda oyuncunun gerçek yaratıcı etkinliğinden söz edilebilir. Dolayısıyla iç anlam ancak fiziksel yollarla dışa vurulur. Oyuncunun yaratma niteliğinin, bir rolün yalnızca iç yaşamına değil, aynı zamanda o rolün fiziksel yaşantısına bağlı olduğu görülür. Sahne üzerinde fiziksel yaşantının yaratılması, oyuncunun rolü üzerindeki çalışmasının yarısını oluşturmaktadır. Çünkü, bir rolün de onu oynayan insan gibi, iki tür doğal yapısının olduğu görülmektedir. Bunlar; fiziksel ve ruhsal yapılardır. Oyuncu, iç dayanıklardan yani bir rolün ruhsal yaşantısından yola çıkarak fiziksel eyleme yönelir. Bu yönelişinde oyuncu, sahne üzerinde bir rolün fiziksel yaşantısını oluşturabilmek için en önemli gereç olan vücudunu doğru kullanmak durumundadır.

Oyuncu, günlük yaşam izlenimlerinden yola çıkarak karakteristik hareket biçimlerini, yaş, cinsiyet, vücut yapısı, tavır, kişilik ve çevre gibi pek çok faktöre bağlı olarak inceler. Çünkü insan, hayatını yaşarken, davranış ve hareket alışkanlıkları kısmen kişilik gelişimiyle, kısmen de kendisini çevreleyen olaylarla yeniden şekillendiği görülür. Ailenin, toplumun ve ülkenin, insanların çeşitli yaşlardaki davranışlarına etkisi vardır. Eğitim, ekonomik durum, mesleki beceri, toplumsal sınıf, yaş grubu ve iklimin; insanları ve onların dünyaya bakış açılarını etkilediği, dolayısıyla bunların hareketlerine de yansıdığı görülür.

Ruhsal iç yaşantıdan yola çıkarak, fiziksel yönelişi saptamada “O” karakterin düşünceleri

büyük rol oynamaktadır. Ancak rolün fiziksel yönelişini geliştirmek için en önemli öge oyuncunun yaratıcılığında gizlidir. Oyuncunun yaratıcılığını, rolün gereğine uygun doğru ve inandırıcı bir şekilde sergileyebilmesi için, enstrümanı olan organizmasını ustalıkla kullanması gerekmektedir. Dolayısıyla oyuncu, yaratıcılık adına gereken koşulların sağlanabilmesi için öncelikle vücudunu eğitmek zorundadır. Oyun aşamasında, esneklik, denge, ritm, nefes kontrolü ve kondüsyon. kollektif olarak oyuncunun karakter yorumuna, sahne üzerindeki fiziksel yönelişine yardımcı ve rolü tamamlayıcı temel unsurlardır. Oyuncunun bu doğrultuda vücudunu eğitmesi, gücünü, esnekliğini ve kontrol kabiliyetini geliştirecektir ki bu da oyuncuya sahne üzerinde kendisini daha rahat hissetmesini sağlayacaktır. Vücudu eğitmek, istenmeyen gerginliklerden kurtulmak, oyuncunun vücudunu daha canlı, formda tutmasını ve inandırıcı bir oyun çıkarmasını sağlayacaktır. Bütün bunların olabilmesi için ise (oyuncunun bedenini doğru kullanıp yönlendirebilmesi); algılama, denge, ritm, etki - tepki (reaksiyon) kondüsyon ve esneklik gibi yeteneklere sahip olması gerekiir. Oyuncunun tekniği (fiziksel); sahne üzerindeki dolaşma şekli, yürümesi, oturması, hareket etmesi, kendi malzemesi ve sahne gereçlerini kullanımıyla ilgilidir. Buna oyuncunun vücut eğitimi ve bunu nasıl yansıttığı da dahildir. Tüm bu nitelikler, oyuncunun çalışmasına temel teşkil eder. Çünkü, bir oyuncu öncelikle, tam anlamıyla kontrol ettiği vücudu ile kendi kendisinin hakimi olmalıdır.

Oyuncu, fiziksel gereksinimlerini bir dizi ısınma egzersizlerini kapsayan çalışma metoduyla tamamlar. Yapılan çalışma ve egzersizlerin oyuncunun vücut eğitimini geliştirici yönde rol oynadığı görülmektedir. Sahne üzerinde oyuncu, belli bir karakterin ruh durumu veya baskın niteliklerini, iyi seçilmiş vücut pozisyonları ve hareketleriyle ifade eder.

Sahne üzerinde yapılan eylemle, buna yol açan durum arasında parçalanmaz bir bağ vardır. Yani bir rolün fiziksel ve ruhsal doğal yapısı arasında parçalanmaz bir bağ olduğu görülmektedir. Eyleme yönelik aksiyonun biçimlenmesi de tüm psikolojik durumlar gibi belli fizyolojik süreçler tarafından belirlenir. Psikolojik yapı ve duygulanımların, bir dizi fiziksel pozisyonların doğmasına ve gelişmesine neden olduğu görülmektedir.

Oyuncusuz eylem olmaz. Çünkü, eylemi dışı vurmanın ilk basamağı oyuncudur. Biçimi olmayan boş mekanda oyuncu " üç boyut " u temsil eder. Oyuncu, biçime girebilen ve biçim verebilen plastik bir yapıya sahiptir. Bunun içindir ki, sahnede kendi biçimini vererek bu mekanın bir parçasını kaplar. Mekanı yalnız hacmiyle değil, jest ve hareketleriyle ölçüp de doldurur. Öyleyse, " hareket " oyuncunun varlığının temel ögesidir ve hiç bir zaman onun sanatından çıkarılıp atılmaz.²

Sahne üzerinde oyuncunun her hareketi mutlaka herhangi bir şeyle ateşlenmelidir. Oyuncunun yaptığı her eylemin belirli bir anlamı vardır. Her eylem zorunlu olarak, belli bir iç gerçeğe dayanmalı, mantıksal, yerine uygun, gereksiz ayrıntılardan sıyrılmış ve doğru olmalıdır. Oyuncunun, sahne üzerinde yaptığı her hareket veya jestin bir amacı ve anlamı olmalıdır.

Bir oyuncu, oynayacağı rol için hazırlanırken, çizilen karaktere, fiziksel ve psikolojik vücut imajını başarıyla verebilmek için duruş ve hareketlerini doğru bir şekilde saptayabilmelidir. Oyuncunun, role uygun vücut imajı ve hareketleri geliştirmesinde, gündelik yaşamda edin-

2 Binz, Adolphe Appia, *Sahneye Koyuş ve Geleceği*, Çev: Tahsin Saraç, Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi, Ankara, 1986, sayı: 118, ss: 891-893.

3 James Penrod, *Movement For The Performance Artist*, Mayfield Publishing Company, California, 1974, s. 9.

diği dramatik gözlemler ve izlenimlerin büyük önem taşıdığı görülmektedir. Doğru bir hareket karakterizasyonu geliştirmek için, karakterin fiziksel görünümü, fiziksel durumu, duygusal, psikolojik, toplumsal ve dinamik koşullanmaları ile ilgili temel hareket örneklerinin oyuncu tarafından denenmesi gereklidir. Oyuncu, sahnedeki her davranış biçimini ve karakterin tavırsal gelişimini olaylar dizisinin gelişimine koşutluk kurarak bir nedene oturabilir.³

Fiziksel eylemlerin önemini onların salt fiziksel eylem olmalarında değil, ortaya çıkmalarına yol açan nedenlerde, koşullarda, verilen durumlarda ve duygulanmalarda aramak gerekir. Örneğin; bir oyun kahramanının kendini öldürmesi ve bu intiharı gerektiren iç neden iyiden iyiye belirtilmez ya da ilgi çekmezse kahramanın bu yoldaki ölümü hiç bir iz bırakmadan kaybolacaktır.

Röl, kişinin hareketlerini benimsemesinin anahtar kavramı ve insanın temel doğasının değişmezliği olarak bilinmektedir. Yüzyıllar boyunca yaşama biçimi tamamen değişmiş olabilir. Fakat insanoğlu, dürtüleri, içgüdüleri ve arzularıyla hep aynı kalmıştır. Oyuncu tarafından çizilen her karakter, bir insan olarak ele alınıp, canlandırılmaktadır. Karakteristik hareket ve konuşma tavırları bir çağı yansıtıyor ve hatırlatıyor olabilir. Çünkü, her ne kadar karakterler, garip biçimlerde giyiniyorlar ve bize çok uzak gelen tavırlarda hareket ediyorlarsa da, onlar da temsil ettikleri topluma ve realite anlayışlarına, fiziksel ve psikolojik olarak tepkiler veren insanlardır.⁴

Oyuncu bu bakış açısıyla rolüne yaklaşabilmelidir ki canlandığı karakter, tavır ve hareketleriyle izleyiciye inandırıcı gelsin. Bir anlamda her karakter kendi vücudu içine hap solmuştur. Ne zaman, ne hissettiği ve onun hareketleri, karakterin nasıl olduğunu gösterir. Örneğin; neşeli, bunalımlı, cesur ve maceracı, ya da korkulu, endişeli, kaygılı veya kıskırtılmış, güvenle dolu ya da şüpheli, ciddi ya da uçarı, işbirliğini seven ya da sevmeyen ya da hırslı, kıskanç, kibirli veya belki de suçluluk ya da utanç duygusuyla yaşamaktadır.

Oyuncunun bedenini eğitip, salt bir araç durumuna sokmak sakıncalıdır. Çünkü, oyuncunun bedeni salt bir nesne olmaktan öte, özne olarak da rolü yaşatmalıdır. Bu doğrultuda oyuncunun, oynayacağı karaktere bakış açısı ve yorumu, rol kişinin fiziksel yaşantısı hakkında çeşitli veriler elde etmesine neden olmaktadır. Bu doğrultuda oyuncu, karakterin ruh durumuyla ilgili çeşitli saptamalarda bulunabilir. Örneğin; karakterin davranışları temelde iyimser mi, kötümser mi? Karakterin yaptığı ve düşündüğü her şeyi etkisi altına alan tek bir ruh durumu ya da duygu mu var? Karakter, hissettiklerini özgürce ifade edebiliyor mu? Yoksa baskı altında mı? Gibi saptamalarla oyuncu, karakterin vücudu ve hareketleri üzerinde ruh durumunun etkilerini bulmaya çalışmalıdır. Bir rol belli bir ereğe varmak bakımından gerçek yaşamdaki eylemi aşır, iki yaşantıyı, iç ve dış eylemi bir araya getiriyor. İç yaşam ise, ancak fiziksel yollarla dışa vurulur. Sahne üzerindeki oyuncunun küçük bir hareketi, bakışındaki bir yön değişikliği gibi fiziksel devinim, karakterin iç dünyası üzerine bir çok şey söylediği gibi. "O" karakterin düşüncelerini de yansıttığı görülmektedir. Karakter, inandıkları ve yaptıklarıyla, temsil ettiği düşüncenin evrensel boyutlarını çizer.

Sahne üzerinde vücudun anlam iletiliciliği, özellikle yönetmenle yapılan bir dizi çalışma sonunda geliştirilir. Yönetmenin de yardımıyla oyuncu rolü karakterize eden hareket örneğini

ve rolün fiziksel yaşantısını gereksiz ve dolaysız olandan ayıklayarak geliştirmek durumdadır. Geliştirilen hareket örnekleri aynı zamanda, karakterlerin fiziksel görünümü, duygusal, toplumsal, psikolojik ve dinamik koşullanmaları üzerine bilgi verici olmalıdır.

Oyuncunun edindiği izlenim ve yaptığı gözlemler, rolün kişilik ve hareket pratiğini oluşturmada büyük önem taşımaktadır. Doğru bir hareket karakterizasyonu geliştirmek için oyuncu, karakterin duygusal, toplumsal, psikolojik ve dinamik koşullanmalarını temel alarak çeşitli hareket örnekleri denemelidir.

Role hazırlanırken, oyuncu metni ve algılamalarını temel alarak karakterin nasıl ve neden o şekilde davrandığına karar vermelidir. Karakterin güdüleri, yüzyüze geldiği çatışma türleri ve karakterin kullandığı özel davranış şekilleri incelenip analiz edildiğinde, karakterin nasıl ve neden o şekilde davrandığı sorusuna gerekli yanıtların elde edildiği görülmektedir.

Örneğin; karakterin güdüleri nelerdir? Sorusuna verilecek yanıtları, yine sorular sorarak aramanın hareket profilini oluşturmada önem kazandığı görülmektedir. Örneğin karakter ne istiyor? Bunun elde etmek için ne yapmaya razı? Eğer bunu elde ederse ona ne olacak? Peki ya elde edemezse ona ne olur? Gibi sorular, bir diğeri ise, karakterin dış güçlerle yaptığı çatışmaların ne olduğudur. Karakterin düşündüğü, hissettiği ve yaptığı her şey oyuncunun role yaklaşımında dikkate alınması gereken en önemli unsurlardır. Hareket profilini oluşturmada oyuncu için temel bilgi kaynağı, çizeceği karakterin konuşmalarında ve diğer oyun kişilerinin onun hakkında söyleyeceklerinde bulunur.

Hareketi keşfetmeye başlamanın ilk yolu karakter gibi yürümektir. Örneğin; oyuncu, karakterin bir ayağının üstüne nasıl yüklenip sonra da bu ayağını, diğer adımını atmada nasıl kullandığına karar vermelidir. Bu çalışma karakterin fiziksel tavrı ve zihinsel durumuna göre yapılmalıdır. Yürüyüşün amacı değişse bile, hiç değişmeden kalan bir temel yürüyüş stili geliştirmelidir. Yürüyüşü değiştirecek bazı mental durumlarsa şunlar olabilir: Rahatsız gergin (mekanı adımlama), sabırsızlık (geç kalan birini bekleme), konsantrasyon (bir odanın ne renk boyanacağına karar vermeye çalışmak), bekleme, umut (vurulan kapıyı açmaya gitme), ve merak (caddede kimlerin yürüdüğünü görmek için pencereye doğru yönelmek) gibi bir dizi tavırsal değişimler, yürüyüşü ve fiziksel yönelişleri etkilemektedir.

Olması gereken, belli bir karakterin ruh durumu ya da baskın niteliklerini oyuncu, iyi seçilmiş vücut pozisyonları ve hareketleri ile ifade etmelidir. Dolayısıyla oyuncu statik ve hareketli vücut modellerini gözünde canlandırıp bunları koordine etmeye çalışmalıdır.

Karakter, baskın ruh durumu ve kişilik özelliklerine uygun olarak hareket etmelidir. Örneğin; karakterin vücudunun rahat ve özgürce hareket edip etmediğine, ya da tam tersine vücudunu kasıp hareketlerini kısıtladığına karar vermelidir. Karakterin hareket profili oluşturulurken duygularla desteklenir. Örneğin; neşe, hüznün, öfke veya korku gibi duygu çeşitlerinin karakterin tavrını etkilediği bilinmektedir. Örneğin; eğer karakter genelde neşeli bir yapıya sahipse, sahne üzerinde kolları vücuttan biraz uzakta sallamak ve başı dik tutmak, uzun ve rahat adımlarla yürümek onun bu tavrını ortaya çıkaracaktır. Ya da karakter genelde öfkeli bir yapıya sahipse, öfkesini çoğunlukla saldırgan, güdültücü ve tehditkar bir vücut duruşu ile

açığa vurur. Böyle bir karakterin genelde, adımları kısa aralıklarla ve yürüyüş ritmi hızlıdır. Gövdesi gergin, başı ve omuzları yukarıda, konuşması boyunca hızlı ve sık aralıklarla nefes alıp verir. Aynı karakter, çoğu zaman dış görünüşünün altındaki öfkesini gizleme amacıyla vücudunu kontrol altına alabilir.

İnsanların günlük yaşamda, bazen bilinçsizce yaptığı eylemleri, oyuncu sahnede bilinçli yapar. Bir meyvenin yenilişi, bir mektubun katlanması, kolun kaldırılışı, bir kasketin giyilişi vs. bunların hepsi oyuncunun vücudunda karakterin ince ayrıntıları ve önemli görüntüleri olurlar.

Tiyatral anlatım ve hareket ilişkisinde, hareketin profilinin, karakterin görünüşünün, vücudun anlam iletililiğinin ve karakter olarak bedeninin davranışının büyük önem taşıdığı bilinmektedir. Bir karakterin hareket dizisini oluşturmada temel olarak o karakterin nasıl ve ne şekilde davrandığına karar vermelidir. Göz önünde bulundurulması gereken diğer faktörler ise, karakterin güdüleri, yüz yüze geldiği çatışma türleri ve karakterin kullandığı özel davranışsal örneklemelerdir. Bu doğrultuda Stanislavski, "Oyuncunun El Kitabı" adlı eserinde karakterin hareket yapısını oluşturmada, oyuncuya yöntem açısından şu önerilerde bulunmaktadır;

" Kendinizi imgesel karakterinizin yerine koyup, acaba onun durumunda olsam ne gibi fiziksel eylemlerde bulunurdum? Sorusuna bulacağınız yanıtları alt alta sıralayın. Aynı işi metindeki rolünüz için yapın... Oyunun olaylar dizisine uygun olarak karakterinizin yaptığı eylemlerin listesini çıkarın. Eğer oyun yazarı yapıtı, insan doğasının, insan, deney ve duygularının kaynakları üzerine kurmuşsa her iki listedeki bir çok noktalar arasında benzerlik olduğu görülecektir. Kısmen kendinizi rolün içinde, kısmen rolü kendi içinizde duyumsamanız, role girmede ve onu yaşamada atacağınız ilk adımdır."⁵

Sahne üzerinde fiziksel yaşantının yaratılması, oyuncunun rolü üzerindeki çalışmasının yarısını oluşturur. Bir rolün de onu oynayan insan gibi, iki tür doğal yapısının olduğu görülmektedir. Fiziksel eylemlerin önemini, onların salt fiziksel eylem olmalarında değil, ortaya çıkmaya yol açan koşullarda, verilen durumlarda ve çeşitli duygulanmalarda aramak gerekmektedir. Sahne üzerinde yapılan eylemlerle buna yol açan psikolojik gelişim arasında parçalanmaz bir bağ ve bir rolün fiziksel-ruhsal yapısı arasında tam bir birlik vardır. Herhangi bir iç gerçeğe dayanmayan bir istekten, bir çabadan, gereksiz bir amaçtan doğan hiç bir fiziksel eylem yoktur.⁶

Buna iyi bir örnek Shakespeare'in "Macbeth" oyunundan verilebilir. Lady Macbeth tragedyanın en can alıcı yerinde elindeki kan lekesini temizleyerek çok yalın bir fiziksel eylemde bulunur. Bu küçük çaptaki fiziksel eylemin yanında büyük bir neden ve derin bir

⁵ Stanislavski, *Oyuncunun El Kitabı*, Çev. Gurkal Aylan, Kent Basımevi, İstanbul, 1984, ss. 53-54
⁶ A.g.e., s. 51.

anlam saklıdır. İçteki büyük savaş örnekteki gibi dış eylemlerle açığa çıkma fırsatını bulur. Bu durumda fiziksel eylemle, psikolojik hayatın öğeleri arasında yakın bir ilişki olduğu görülmektedir.

Oyuncu, tiyatral anlatıma bağlantılı olarak, bir rolün iç dayanaklarından yani ruhsal yaşantısından yola çıkarak fiziksel eyleme yönelmek durumundadır. Çünkü bir rol belli bir ereğe varma bakımından gerçek yaşamdaki salt eylemi aşır, iki yaşantıyı, yani iç ve dış eylemi bir araya getirmek zorundadır. Sahne üzerindeki her eylem gerçek olmalı, belli bir amaca dayanmalı, oyuncunun ruhsal iç yaşantısından fiziksel eyleme yönelmede en uygun gereç olan **“vücut dilini”** doğru bir şekilde kullanmalıdır.

Örneğin; efsanevi annemiz Havva'nın yasak elmayı koparmasını sahnelemeye yönelik bir incelemeye tabi tutsak, gözümüzün önüne ilk gelecek elmanın koparılması eylemi olacaktır. Dramatik gözlemlerimiz ve mitolojik tablolardan edindiğimiz izlenimler bize bu konuda yardımcı olacaktır. Ancak Havva'yı bu elmayı koparmaya yönelten dürtü, sadece onu yeme isteğinden mi kaynaklanmaktadır? Çünkü kışkırtıcı, eğer o elmayı yerse, sınırsız bilginin sahibi olacağını fısıldamıştı onun kulağına. Bu bilgi de onun isteklerini gerçekleştirmesinde büyük değer taşıyacaktır. Oyuncunun nasıl bir ifadeyle elmayı koparacağı bu sahnenin çözümlenmesi gereken dramatik bir sorundur. Bunu bulabilmek için, çok hareketli değişik yorumlarla denemek söz konusudur. Örneğin; bedensel bir anlatımla elmaya yönelme, yüz kaslarında belirginleşen bir heyecan, önce kararsızlık, sonra ani bir kararlılıkla elmayı hızla koparma, ya da ayak baş parmağından başlayarak elmaya doğru yavaş yavaş yükselme, karın, bel, omuzlar, kol, boyun adaleleri ve yüzde belirginleşen gerilim sonucunda elini uzatıp elmayı koparması ve birden tüm vücutla iki kat olarak elmayı saklamaya çalışması gibi.⁷ Bu sahneye ilişkin daha bir çok yaratıcı deneme yapılabilir. Oyunun öyküsü ile birlikte, “dramatik an”ın iyi yorumlanması, fiziksel eylem aşamasındaki yaratıcı yaklaşımı desteklediği ve daha ustalıkla uygulamalara yönelme şansını arttırdığı görülmektedir.

Her sahnenin bir ana aksiyonunun olduğu bilinmektedir. Oyuncunun kendi aksiyonunun ne olduğunu anlaması için bir sahnenin kökenine inmesi gerekir. Çünkü; hareketler oyunun ana düşüncesine sıkı sıkıya bağlıdır. Oyuncu hareketlerini doğru bir biçimde tamamladığı anda bunu seyirciye iletebilir. Dolayısıyla tiyatrodaki, izleyici salt hareketle değil, hareketin ironisiyle de ilgilenir. Hareketin anlamı ise, asal olan metnin kendisinde doğar. Genellikle metnin içinde yer alan sözcükler, oyunun hareket planını oluşturan en büyük öğedir. Bir oyundaki her sözcük hareketi doğurur ve onu betimler yani, sözcük ve hareket birbirini yansıtır, örneklendirirler diyebiliriz. Görsel ve sözlü bütünleşmede, hareketler sözcüklerin işareti olarak belirlenirler. Jest, sesin plastik şekillenişidir. Konuşan bir karakterin sözlerinde yatan duygu ve düşüncelerinin ifadesidir. Tiyatronun ironik imgeleri genellikle iki ya da daha fazla karakter arasındaki alışverişten çıkarılır ve böyle bir alışverişin plastik şekillenışı bu karakterlerin birbirleri arasındaki jestlerden ileri gelir. Bu tip **“kanşık jestler”** bir sahne aktivitesi alanını gerektirdiğinden, bunları ayırıcı bir terimle **“Hareket”** diye adlandırmak

⁷ Tamer Levent, **Niçin Tiyatro**, Gündoğan Yay. Ankara, 1983 ss. 111-112

yararlı olacaktır.⁸

Hareket yapımı oyun yazarının metnine uygun olarak ele alınır. Çünkü hareket değerleri konuşma ölçüsü ile ilişkilidir. Örneğin: sahne üzerinde tam olarak olumlu ve güçlü replik yalnızca güçlü hareketlerle kullanılmalıdır. Bir buyruğu, kararı, iyimserliği, tehdidi ve meydan okuma v.s. gibi replikler güçlü hareketleri gerektirirler. Replik olumsuz ve zayıfsa, yalnızca zayıf hareketlerle kullanılmalıdır. Kuşkuyu, yenilgiyi, korkuyu, umutsuzluğu, huzursuzluğu getiren tümceler zayıf hareketler gerektirir. Metni inceleyen bir yönetmen, oyunun özünü hemen saptayıp yazarın toplayabildiği tüm dramatik araçları gözden geçirerek sahne üzerindeki hareketlerini saptamak durumundadır. Sahne hareketi, zaman içinde kendi etkisine sahip, duygu ve düşüncenin bir ifadesi olacaktır. Sahne üzerindeki oyuncu, hareketin ardındaki anlamı netleştirmek durumundadır. Bunun için de eğer bir hareket seçimi söz konusuysa, oyuncu hangisinin en doğru olacağına karar vermelidir. Öncelikle oyuncu, belli bir sahnenin neyi amaçladığını, sahnenin temel ritminin karakterin hareketlerinin temel ritmini nasıl etkilediğini gözden geçirmelidir. Bu doğrultuda her bir hareketin amacı belirlenir. Saptanan amaç, karakterin davranışı hakkında bir şeyler açığa vuruyor mu? Gibi bir soruda, eğer, bir hareket seçimi söz konusuysa, hangisinin en etkili olduğuna karar verilmelidir. Örneğin; ayakta durmak, oturmak, yürümek ya da vücut ağırlığını bir yana kaydırmak gibi çeşitli hareket pozisyonları, karakterin tavırsal imajına en uygun ve en doğru şekilde seçilip belirlenmelidir. Bu belirlenmede kuşkusuz bir oyunun nasıl başladığı, geliştiği ve bir düğüm noktasına ulaştığı önem kazanmaktadır. Çoğunlukla, vücut hareketlerinin doğal bir biçimde, diyalog ve dramatik bağlamın dışına taşmaması önemlidir. Dolayısıyla vücut hareketlerinin bir oyunda, neyi güçlendirdiği ve hangi etkileri uyandırdığı çok iyi saptanmalıdır. Örneğin; sahne üzerindeki vücut hareketleri olay örgüsüyle ilgili mantıksal bir noktayı izleyicilere açıklamaya yardım etmeli. karakterlerle ya da karakterlerin olaylara ve diğerlerine karşı tepkileri ile ilgili psikolojik noktaları güçlendirmeli, tiyatral açıdan etkili, görsel açıdan çekici olmalıdır. Yapılan hareket, gerisindeki anlamı mümkün olduğunca açık ifade etmelidir. Örneğin; omuz silkme hareketi, kayıtsızlık, şüphe, üşüme hissi, aşırı sevinç ve daha pek çok duyguyu bildirebilir.

Sonuç olarak; oyuncu, canlandıracağı karakterin hareketlerini belirler belirlemez, onları tekrar analiz etmeli, oyun için belirlenen standartları karşılamayanları atmalıdır. Karakteri en iyi biçimde sunma yolunu buluncaya kadar denemeler ve değiştirmelere devam edip, karakter için uygun enerji ve hareketleri kullanarak, özgür ve doğru bir çizgide hareket taslağını oluşturmalıdır.

8 J.L. Styan, *The Elements of Drama*, Cambridge at The University of Press, London, 1969, ss.115-116

KAYNAKÇA

I. KİTAPLAR

- ANTOİNE, Andre, **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, Bilgi Yayınları, Ankara, 1967.
- ARİSTOTELES, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995.
- LEVENT, Tamer, **Niçin Tiyatro**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1993.
- MARLALI, Haldun, **Mimik - Rol Alıştırmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi**, Sergi Yayınevi, İzmir, 1993.
- NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı**, D.E.Ü.G.S.F. Yayınları, İzmir
- NUTKU, Özdemir, **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, D.E.Ü.Matbaası, İzmir, 1978.
- PENROD, James, **Movement For The Performance Artist**, Mayfield Publishing Company, California, 1974.
- STANİSLAVSKİ, **Oyuncunun El Kitabı**, Çev. Gürkal Aylan, Kent Basımevi, İstanbul, 1984.
- STYAN, J. L., **The Elements of Drama**, Cambridge at The University of Press, London, 1969.
- WRIGHT, Edward, A., **Understanding Today's Theatre**, Denison University, America, 1962.

II. MAKALELER

- APPİA, Adolphe, " Sahneye Koyuş ve Geleceği ", **Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, 1966, sayı: 178.
- GROTOWSKİ, Jerzy, " Oyuncunun Tekniği ", **Mimesis**, 1991, sayı:4.